

Město a hranice semiózy v Hrabalových Svatbách v domě

Josef Hrdlička

HRDLIČKA, J.: The City and the Limits of Semiosis in Hrabal's Svatby
v domě (In-House Weddings)

SLOVENSKÁ LITERATÚRA, vol. 68, 2021, no. 3, pp. 348-356

DOI: <https://doi.org/10.31577/slovlit.2021.68.3.13>

ORCID ID: 0000-0001-7483-8031

Key words: city, semiosis, boundary,
chaos, Bohumil Hrabal

The article addresses the problem of the city as a semiotic space that is defined by its boundary. The first part of the paper presents some of the models of this semiotic boundary and then looks at the city in Bohumil Hrabal's novel *Svatby v domě (In-House Weddings)*; 1984). Methodologically, the article draws on semiotic works of J. M. Lotman and K. H. Stierle. Hrabal's novel provides an image of the city in the period of political upheaval. This can be seen as a recoding of the old arrangement of the city to a new one and is exemplified on the fates of several characters. Several borderline protagonists, namely the central protagonist – the narrator – and the character of the doctor come to the fore in this process. These, rather than creating the outer limits of the city, form its inner boundaries. They share some features with the inhabitants of the city, but also occupy the position of strangers. They belong neither to the old nor the new political establishment and attempt to flee the city or view it from the position that is different from both relatively static establishments. Further on, a key role in this respect is played by elements of disorder owing to which the city's semiosphere vanishes into unrestrained chaos. In this respect, it is possible to relate Hrabal's text to the catastrophic model that exceeds the purely semiotic approach.

Klíčové slová: město, semióza,
hranice, chaos, Bohumil Hrabal

V řadě prací věnovaných městu a literatuře figuruje město jako prostor analogický textu nebo znakovému systému. Daniela Hodrová chápe město jako komplexní Text, do nějž se „otiskují“ různé (literární) městské texty; text města je zase „implicitně“ přítomný v nich jako pozadí a prostředí, v němž vznikají (Hodrová 2006: 23-24). Karlheinz Stierle píše: „Velkoměsto představuje sémiotický prostor, v němž nic materiálního nezůstává nesémiotizované“ (Stierle 2001: 3). Sémiotičnost města se projevuje především ve dvou rovinách, které korespondují s jazykem: prostor města je strukturován na zřetelně odlišené prvky a tyto prvky zároveň nesou význam a mají svou funkci.¹ Kompaktní znakovost města je spojena s jeho hranicí, za níž sémiotický proces funguje jinak, oslabeně, řídce, chaoticky či v krajním případě vůbec – jako by například jen některé prvky měly význam.²

Ve svém příspěvku bych chtěl ukázat, jak moment hranice města vystupuje v Hrabalových *Svatbách v domě*. Hrabal přitom navazuje na starší kulturní vrstvy a osobitým způsobem je překódovává do nové podoby. Právě hranice hraje v tomto procesu důležitou roli a v různé míře se v ní zračí starší modely měst a jejich hranic. Nejprve se proto pokusím ukázat několik starších obrazů města a jeho hranic a na ně navážu čtením Hrabalova románu.

I Složitou hranici signifikace názorně ukazuje jedna z pověstí o založení Říma, jak ji uvádí římský historik Livius:

„Rozšířenější je pověst, že na posměch bratrovi Remus přeskočil nové hradby. Nato prý byl zabit rozhněvaným Romulem, který se na něho i slovy obořil a zvolal: ‚Takto ať v budoucnu zahyne každý, kdokoli překročí moje hradby!‘ Tak se samojediný zmocnil vlády Romulus: založené město bylo nazváno jménem zakladatelovým“ (Livius 1971: 48; I, 7).

Hradbami je tu zřejmě míněna brázda, kterou Romulus vyoral, aby vymezil obvod města. Remus tento akt popírá a Romulus jej potvrzuje. Jestliže brázda vyznačuje hranici, pak další jednání obou bratrů ustavuje nebo potvrzuje její sémiotickou povahu: překročení hranice něco *znamená*, a tudíž mají oba prostory odlišný *význam*. Hranice tu není jen vymezením prostoru semiózy, ale především první distinkcí, která semiózu zahajuje. Vnější prostor, který v tomto

1 Karlheinz Stierle připomíná analogii města a vědomí založenou na obrazu čitelného světa-knihy (Stierle 2001: 2-3) a dále Benjaminovy výzkumy, v nichž je čitelnost stále přítomná, avšak komplikovaná spojením s freudovským modelem psychiky (Stierle 2001: 8-12). Strukturaci města na distinktivní části jako základ čitelnosti uvádí Kevin Lynch (Lynch 2004: 2-3).

2 K hranici srovnal Mongin 2017: 14, Lotman 1990. Podle Lotmana nemůže být vnější prostor města (jedné semióféry) amorfní: „žádná semióféra není ponořena v amorfním, ‚divokém‘ prostoru, ale je v kontaktu s jinými semióférami, které mají svou vlastní organizaci“ (Lotman 1990: 142).

350 příběhu není jednoznačně charakterizovaný, může nabývat různých významů – někdy je to venkov, jindy příroda nebo divočina.³

Ještě v romantismu najdeme pohledy na město, které zachycují jeho vnější hranici jako na obrazech Caspara Davida Friedricha nebo v sonetu Williama Wordsworthe.⁴ Moderní literatura po romantismu přichází s pohledem, který vnější hranici města nechává stranou a noří se do městského prostoru, jak je tomu například u Balzaca nebo Baudelaira. Nositelem perspektivy se stává obyvatel města, který nevykročí z jeho obvodu. Moderní metropole z pohledu postav i čtenáře ztrácí své vnější obrysy a začínají se podobat textu, do nějž je čtenář vtažen a jehož vnější hranice nevnímá. Tehdy se ale mohou projevat jiné, vnitřní hranice, které ovlivňují charakter sémiotického prostoru. V Balzakových románech je to často tajemství postav, které může osvětlit jejich historie skrytá v jiném příběhu; nikdy je však nevyčerpá, protože na jeden příběh navazují další. U Baudelaira povrchová struktura města skrývá vrstvu nevědomí, z nějž mohou na povrch vystoupit fantasmata a noční můry.⁵ Literární město 19. století objevuje podsvětí v sociálním i psychologickém významu, jako sféru toho, co je ze zjevného života města vyloučeno. Městské podsvětí najdeme v populárních románech 19. století, příkladně v Sueových *Tajnostech pařížských* (*Les Mystères de Paris*, 1842–1843), které inspirovaly celou řadu podobných spisů zasazených do jiných měst, včetně Prahy.⁶ Sféry města od podzemních prostor po paláce a honosná sídla víceméně odpovídají představě o sociálním rozvrstvení společnosti od spodiny po bohatou buržoazii a šlechtu a jakkoli může jít o různé čtvrti města, výrazně se do něj promítá vertikální významové uspořádání. Podobnou topologii najdeme v naturalistických prózách, v české literatuře třeba v *Kašparu Lénovi mstiteli* (1908) Karla Matěje Čapka-Choda nebo v povídkovém souboru *Z Prahy* Josefa K. Šlejhara (1910).

V těchto prózách se vnitřní hranice města dotýkají toho, co je *pod*, případně *nad* městem, a ukazují hranice sémiotického systému v defektních znacích a beztvarosti. Podzemní prostory charakterizuje temnota, v níž se ztrácejí zřetelné distinkce, a voda jako živel beztvarosti; postavy, které je obývají, vybočují z norem chování, porušují řád městského života, nebo se přímo vymykají artikulované literě zákona jako Čapkův kašpar Lén.⁷

Města, jak je ukazuje literatura, si po dlouhou dobu podržují rys uzavřenosti – není pro ně většinu důležité propojení s okolním prostorem, vzájemně

3 Olivier Mongin uvádí, že pro středověk byly protikladem města spíše poušť nebo les, nikoli venkov, ve hře byla tedy spíše distinkce kultivované a divoké krajiny (Mongin 2017: 77); Raymond Williams se v důležité knize (Williams 1975) věnuje polaritě město – venkov, která je v určitém období rozhodující.

4 *Composed Upon Westminster Bridge*, September 3, 1802; český překlad in Wordsworth 1999: 39. K městu u Wordsworthe srovnej Versluys 1987: 24–42.

5 Srovnej komentář Johna E. Jacksona, který Baudelairovu báseň *Sedm starců* (*Sept viellards*) vztahuje k psychoanalytickému pojmu vytěsnění (Jackson 1999: 310). K podsvětí strance města Hodrová 2006: 290–327.

6 Například Sojka 1861–1862, Svátek 1868. K rozšíření „tajnosti“ Glover 2012: 19–23.

7 Motivy Lénova chování jsou od určitého bodu zcela nejasné, při soudním přelíčení Lén reaguje na veškeré dotazy nesmyslnou větou „Nic tak dalece!“ a své vystoupení spolu s životem ukončuje nikoli slovy, ale proudem krve, který mu vychlístne z úst (Čapek-Chod 1972: 188). Ve Šlejharově knize kuplířka v povídce *Ona* sídlí v páchnoucím koutě ve dvoře restaurace „jako netvorný puchýř“, „jako nejnižší věc, nutně své místo obývající“, její fyzický popis evokuje spíše beztvarou hmotu než lidskou bytost a podobně také zaniká, jako by se rozložila do beztvaré živlu (Šlejhar 1910: 231).

ekonomické vazby s vnějškem a ani tematická vrstva podsvětí stále neotevívá otázku odpadu, který město produkuje a odsouvá za své hranice – to vyloučené a nepatřičné se hromadí v hloubce. Počínaje Platónovými obrazy města a obce, jde většinou o uzavřené tvary, nanejvýš čerpající z okolní krajiny jako mytické Athény v dialogu *Kritias* (Platón 1996: 103-104, 110d-112a). Když Platón v deváté knize *Ústavy* přirovnává lidskou duši a analogicky obec ke složenému živočichovi, slouží mu organický model k popisu hierarchie společnosti a částí lidské duše, nikoli k tomu, aby ukázal závislost lidské duše a obce na prostředí (Platón 1993: 429-431, 588c-589b). Celá dlouhá řada utopických měst, často umístěných na ostrov, se vyznačuje touto uzavřeností, popřípadě zmiňuje pouze zemědělské zázemí v okolí města, nikoli stránku odpadu a degradace, tedy ekonomické, ale již ne ekologické vazby. Zajímavým příkladem je v tomto kontextu Komenského *Labyrint světa a ráj srdce*, k němuž Komenský vytvořil známou kresbu. Komenský navazuje na ideální renesanční utopie, ale vnáší do nich rozvrat, který zřejmě odráží nejistotu světa v době třicetileté války. Město v *Labyrintu* reprezentuje celý svět, a v duchu Stierleho tvrzení je v něm všechno semiotizováno – každé místo, jež reprezentuje postavení člověka, má mít význam, třebaže tato semióza jeví známky chaosu a zjevné významy se odhalují jako falešné. Není to ale chaos splývání a nerozlišenosti, nýbrž mnohosti a významové mnohoznačnosti. Příznačná je hranice tohoto města, kterou tvoří nekonečná temnota:

„vidím na zemi město jakési, na pohledění pěkné a stkvělé a široké velice, však jehož sem vždy termíny a meze ze všech stran znamenati mohl. A bylo okrouhle vystavené, zdmi a valy opatřené, a místo příkopy hlubina jakási tmavá, ani břehů, ani dna, jakž mi se zdálo, nemající. Nebo jen nad městem světlo bylo, za ohradou dále čirá tma“ (Komenský 1958: 19).

Komenského město-svět nemá v autorově alegorickém zobrazení kolem sebe žádné strukturované okolí, zřetelně se ohrazuje vůči bezedné temnotě, kam jsou vrhána mrtvá lidská těla. Moment degradace se tu projevuje v abstrahovaném vytěsnění všeho cizího – mrtvol, které pro město-svět ztrácejí význam, jsou vrhány za hradbu do existenciálně laděné temnoty. Vnějšek tu nemá žádnou strukturu a rozklad příznačně není součástí přirozeného cyklu, nýbrž patří na stranu absolutní nicoty.

II

Předchozí poznámky by měly tvořit úvod k obrazu města v Hrabalových *Svatbách v domě* (1984).⁸ Domnívám se, že jednou z otázek, které tento text otevírá, je „jak překročit hranice města?“ – se vši mnohoznačností, kterou takový akt obnáší. V tom směru v sobě Hrabalovo město obsahuje i starší podoby měst, byť k nim autor přímo neodkazuje; zvláštní cesta, kterou zvolil, je ale zřejmá právě na pozadí minulých možností. „*Dívčí román*“, jak zní podtitul *Svateb*, první části trilogie tvořené dále romány *Vita nuova* (1984–1985) a *Proluky* (1985), se odehrává v Praze po komunistickém převratu v únoru 1948. Vystupuje v něm celá řada postav,

8 K tématu města u Hrabala Slavičková 2004: 148-193 a Češka 2011.

352 které se „díky“ převratu dostaly na nepatřičná místa, sama vypravěčka, vykonávající podřadná zaměstnání, pochází z bohaté továrnické rodiny, z níž řada členů utekla za hranice. Hrabal tu v širší perspektivě, především ale na lidech, ukazuje, jak se nový politický režim snaží překódovat město do nové podoby; to co bylo na okraji, se má dostat do centra, a naopak.⁹ Tato změna se přitom netýká jen lidí, ale také míst, která překódovávají jejich noví obyvatelé, jako by na základech starého města vyrůstalo město nové, které je má převrstvit, ale zároveň se nemůže zbavit přítomnosti starších vrstev, na nichž stojí a které vskrytu dál existují.

Svatby v domě patří k Hrabalovu pozdnímu dílu, v němž autor s odstupem několika desetiletí předkládá obraz svých životních osudů na počátku padesátých let. Ve zpětném pohledu se líčení doby může jevit jako „retrospektivní romantizace“ (Češka 2011: 140), která vytváří východisko pro příběh zrození autora podaný s patřičnou metatextovou ironií (dokládá ji mimo jiné dantovská výpůjčka v názvu druhého dílu trilogie). Bez ohledu na to je podstatné to, že spisovatel (a v rozvrhu díla také vypravěčka) vystupuje jako člověk hranice či dvojznačnosti: je obyvatelem města, a zároveň také cizincem, který vše pozoruje s nezaujatým odstupem. Podobně zdvojený pohled na Prahu Hrabal použil již v šedesátých letech v textové „montáži“ *Toto město je ve společné péči obyvatel*. V pohledu cizince, kterým je tato knížka uvedena, představují rozpad a chátrání různé fáze moderního umění, z pohledu „normálního života obyvatel tohoto města“ je tomu ale naopak: prvky rozpadu znepríjemňují život a jsou v rozporu s krásou architektury (Hrabal 1967: úvod [nestránkováno]). Hrabal sám přitom nezaujímá jednoznačně ani jeden z postojů, jako by chtěl protikladné perspektivy udržet ve hře současně.¹⁰

Hrabalův pohled na věci, nesený vyprávěním jeho ženy, je díky této zdvojené perspektivě v zásadě estetický: nenajdeme tu velké odsudky nového režimu, třebaže vypravěčka a jejími ústy také románový „Hrabal“ dávají jasně najevo své zakotvení v tom starém. Když ve *Vita nuova* obě hlavní postavy sledují prvomájový průvod, vyvolávají v nich defilující milice pocit hrůzy, současně s tím jde ale také o pozorování. Celý obraz je mrazivý, přesto za chvíli převáží radost z pohledu na vysokého Vladimíra (Boudníka) kráčejíciho v čele zástupu dělníků se státním praporem v ruce. Hrůza je tu především estetickým pocitem: „a z Vysocan kráčely průvody s prapory a pak pionýři se třásli jako daklové a pak lidové milice které i teď mi naháněly hrůzu a pak hudby a kráčely portréty státníků a politiků a mrtvých i živých a vítr foukal z Karlína a od nádraží a přes zed' židovského hřbitova“ (Hrabal 1995: 193-194). Estetizující pohled nezatižený resentimentem dokáže odhalit několik typů znaků, které poukazují k převrstvování a překódování města, ale obecněji také vyznačují hranice města jako takového. Na pozadí starších obrazů města, které jsem tu stručně zmínil, projevuje město v Hrabalově románu zvláštní otevřenost k okolnímu prostoru.

9 Lotman popisuje říjnovou revoluci v Rusku jako záměnu centra a periferie kultury (Lotman 1990: 141).

10 O tomto dvojím pohledu píše Miloslava Slavičková (2004: 148-168), připomíná jej také Jakub Češka (2011: 139-140). K předmluvě knihy *Toto město je ve společné péči obyvatel* se dochovala původní verze, v níž Hrabal ostřeji rozvíjí pohled obyvatele města, ji se podrobně zabývá M. Slavičková; srovnaj Hrabal 1994a: 212-213, 449-450.

Doktor s vypravěčkou příběhu o sobotách a nedělích unikají z města podél různých řek, které představují jakési živelné únikové linie vedoucí z města ven. Ve všední den někdy scházejí k Vltavě na Maninách, kde se odehrává důležitá scéna:

„Ve všední den [...] jsme chodívali k Vltavě, tam na Manina, tam na navigaci, tam podle řeky jsou topoly a křoviska, tam se táhnou koleje vlečky a tam odpoledne svítí krásné slunce. Tady jsem bývala nejšťastnější. [...] A doktor tam pod starými topoly nasbíral dříví a zase si dělal ten svůj malý ohýnek, zase se trvale a užasle díval do praskajícího ohně, a zase se koupal v té hnusné vodě, do které jsem vlezla někdy i já, tady v té vodě plavaly zbytky z jatek a odpadky, někdy tady plavaly i prezervativy, dokonce jednou doktor vylezl z vody a prezervativ se mu pověsil na ucho, odhodil ten hnusný předmět, ne s odporem, ale jen tak, jako by to byla větvička olivy, tady na břehu rostly olivy, které když kvetly tak si je doktor trhával, a dával je do svého prádla, do postele, říkal mi, že příští rok, až pokvetou olivy, že si natrháme a dáme si je mezi naše prádlo, do prádelníku. A tak doktor se ke mně choval, jako bychom už dávno byli svoji, jako bychom měli už kolik let po svatbě, prosíval mi, abych na něj nemluvila, když se dívá do ohně, prosil, abych nic neříkala, když se mu najednou zachce ve městě, kde vidí vodotrysk anebo kašničku, že si musí omýt tvář...“ (Hrabal 1995: 126-127).

Podobně jako hrůza z milice v prvomájovém průvodu je také hnus v této pasáži primárně estetický a patří k pozorování a zaznamenávání. Vypravěčka sama vstoupí do „*hnusné*“ vody a prezervativ je sice „*hnusný*“, ale doktor jej odhazuje něžně jako větvičku olivy. V obrazu z Manin¹¹ najdeme několik druhů znaků, které poukazují ke sféře města a zároveň vyznačují určitý typ hranice. Jednak je to odpad – zbytky z jatek, prezervativy. Představují to, co v prostoru města naplnilo svou funkci a vyčerpalo se, co bylo „odseknuť“ od funkčních objektů. Tyto předměty tvoří pervertované znaky, které uchovávají poukaz ke svému významu, ale ztratily svou funkci – podobně jako mrtvá těla v Komenského *Labyrintu*. Reprezentují zánik funkce a rozklad tvaru a tím, jak je odnáší řeka, připomínají průběh cyklických procesů v širším prostředí. V románu mají k této skupině blízko předměty spojené se starým režimem a především reklamy na věci, které již v nové době nemají své místo. Tyto předměty jsou jako znaky vyprázdněné, ale nikoli degradované, odkazují k minulosti a pojí se s pocitem nostalgie. Další typ znaku tu reprezentuje větvička olivy, která odkazuje ke kultivované přírodě, ale také k dlouhé tradici kultury. V citované pasáži olivová ratolest a použitý prezervativ otevírají složité zrcadlení významů – plození a zániku, přírody a kultury.

Poslední kategorie zahrnuje živly, které se znakovosti částečně vymykají. Ty představují klíčový moment celého románu. V citované pasáži se objevuje oheň, který doktor opakovaně rozdělává, a především voda, ústřední živel příběhu, který představuje únik z naddeterminovaného prostoru města. Oba tyto živly se v příběhu výrazně pojí s doktorem, jako elementy, které ho přitahují a v nichž se obrozuje. Často jsou oba živly spojeny s osamělou a tichou meditací: v tom korespondují s Bachelardovou poetikou, která živly pojímá jako protějšek člověka. Nicméně voda i další dva živly vystupují ve *Svatbách v domě* také jako neosobní

11 Maniny v tomto směru představují zvláštní nestabilně artikulovanou oblast, kde „před regulací [...] v pobřežních nánosech písku vznikala náhodně tj. „maně“ proměnlivá říční ramena“ (Jarolímková 2007: 353).

354 elementy, přírodní síly neohlížející se na člověka. Vzdušný živel se projevuje větrnými poryvy, které strhují nejrůznější předměty do chaotického víření (Hrabal 1995: 23, 129), a zemský živel zastupují hroutící se zdi domu, v němž žije doktor a kam si přivádí svou ženu. Živelnost je v románu úzce spojená s degradovanými věcmi, které pohlcuje a mění v beztvárovou hmotu. V tomto smyslu živly vyznačují zřetelnou hranici semiózy, protože stírají artikulaci na jednotlivé odlišené předměty. Mohli bychom je srovnat s myšlenkovou a zvukovou matérií u Saussura, které představují dvě „amorfní masy“, které se vzájemně artikulují až v rovině jazyka, na níž se stýkají (Saussure 2007: 139-140).

Úniky milenců z města odkazují k tradici idyly: jako by se jich v těchto chvílích netýkala historická a politická realita města, vztah k minulosti ani budoucnosti, ale byla jen přítomnost jejich vztahu v idylickém přírodním rámci. To na jedné straně ironicky podřívá obraz narvaného vlaku, který o víkend vyvážá Pražany na venkov, na druhé straně právě poukazy na to, že dosah města nekončí za jeho vnějšími hranicemi, že ekonomicko-ekologický cyklus, tedy lidská přítomnost, obsáhla celý prostor a žádná idylická příroda neexistuje. Z městského prostoru se nedá uniknout, lze ale najít jeho vnitřní hranice a na takových místech dosáhnout jistého oživení. Motiv obrození či očištění je často spojen s doktorem, který se omývá, kdykoli spatří vodu. Odlehčená aluze na křest přichází také ve chvíli, kdy svatební průvod v závěru knihy míjí Rokytku. V té chvíli se doktor oddělí, seběhne dolů a omývá se v rozvodněném potoce mezi odpadky: „*nabíral plné hrsti vody deroucí se mezi rezatými kamnami a třemi pohřebními věnci, které připlavaly o letní povodni, a vrátil se k nám, a celý byl zmáčený...*“ (Hrabal 1995: 166-167). V tomto ohledu představují živly prvek obnovy, silnější než pouhé překódování města: to spočívá v tom, že lidé jsou přesazeni na jiná, leckdy nepatřičná místa, že jsou zrušeny staré instituce a nahrazeny novými ve stejných budovách. Při tom všem prvky města neztrácejí distinkce, které je v materiální rovině odlišují. Živly naopak představují naprostý zánik znakovosti v beztvarosti. Voda unáší odpadky, degradované znaky, které jako by v ní definitivně zanikaly, a dávaly prostor ke vzniku něčeho radikálně nového.

III

Opakovaně se ve *Svatbách v domě* vrací motiv hroutící se, rozpadající se zdi. Naposledy při oslavě svatby v závěru příběhu:

„a pak se utrhł z té zdi zbytek omítky a s rachotem a burácením spadł na kůlnu a z nakloněné střechy se sypal písek a ta omítka a suť dolů, Boby stáhnul ocásek a utíkal dolů a pak na schody, na dvorek se sypal písek, a omítka se rozstříkla na všechny strany a svatební hosté se rozutíkali do prádelny a po schodech dolů a tam zděšením trnuli, zdali se nezhroutí teď celá ta zeď“ (Hrabal 1995: 175).

Padající zdi vyděsí všechny až na vypravěčku, která volá: „*To je krása, všichni mi ten náš dvoreček, to naše bydlení závidíte, co?*“ (Hrabal 1995: 175). Přesto vypravěčka projevuje určitou nejistotu, kterou definitivně rozptýlí až na začátku dalšího dílu trilogie Vladimír (Boudník), když stěnu přirovnává ke kinetické aktivní grafice. Teprve tehdy vypravěčka vidí tuto novou krásu: „*a poprvně jsem se podívala na tu velikou zeď a poprvně jsem ji uviděla tak jak o ní se slzami v očích*

hovořil Vladimír“ (Hrabal 1995: 184). V takových chvílích naplňují živelné prvky svou potenci proměnit se ve znaky něčeho jiného, dokonat proměnu města jinak, radikálněji než jen překódováním k obrazu nového režimu. V Boudníkových očích jako by ožívalo utopické město založené na umění. Nebylo by tedy od věci označit Hrabalovo vidění města jako „barbarské“, podobně jako jím on v *Něžném barbarovi* označuje Vladimíra Boudníka a líčí jej jako obdivovatele chaosu, který se objevuje pod povrchem města, a umělce-demiurga, který z těchto chaotických sil čerpá a tvoří (srovnej Hrabal 1994b: 199).

Lotman ve svém modelu semiosféry nepřipouští divoký, nesemiotizovaný prostor, pouze oblasti jiných semiosfér, které jsou vnímány jako barbarské nebo chaotické jen z vnitřní perspektivy jedné semiosféry (Lotman 1990: 142).¹² Hrabalův román ale ukazuje, že tato absolutní desemiotizace možná je, že hraje roli v historické existenci města, byť není něčím stabilním a vykazatelným jako určitá oblast. V takovém případě by bylo možné ji vymezit a označit třeba jako divočinu a hned také hledat její jinou sémiotiku. Přítomnost živelnosti je spíše dynamická, ukazuje se na rozhraních a v pohybu. Vždy jde o momenty, v nichž se sémiotická struktura zhroutí a *dočasně* nevykazuje sémiotičnost, nýbrž je čistým projevem neznakovosti. Lotman uvádí jako příklad převratu odstranění železného plotu kolem carského paláce v Petrohradě za říjnové revoluce v Rusku (Lotman 1990: 141), jenže revoluce přináší také hlubší destrukci, mrtvá těla, tekoucí krev, nejen symbolické akty. Při podobných převratech, ale nakonec i v běžném životě města se projevují znaky degradace – chátrání budov a komunikací, odpad, nefunkční předměty. V určitém bodě nelze rozlišit mezi tím, co je jen znakem rozpadu, a tedy stále odpovídá danému uspořádání, a tím, co již představuje degradaci znakovosti, a tedy její zánik či přerušení. V pozadí Hrabalova románu se rýsuje představa cyklů zakončených živelnou katastrofou jako světový požár u stoiků nebo potopy v různých mýtech. Tyto katastrofy vedou k obnově světa, ne však na základě překódování, nýbrž hlubší transformace, v níž svět znovu vzniká. V tomto směru nabízí Hrabal a jeho představa obnovujícího umění ztělesněná v postavě Vladimíra Boudníka určité analogie se současnou ekologicky orientovanou literaturou, jakkoli s ní na pohled nemá nic společného.

Tato práce vznikla za podpory projektu „Kreativita a adaptabilita jako předpoklad úspěchu Evropy v propojeném světě“, reg. č.: CZ.02.1.01/0.0/0.0/16_019/0000734, financovaného z Evropského fondu pro regionální rozvoj.

Pramene

- ČAPEK-CHOD, Karel Matěj, 1972. *Kašpar Lén mstitel*. Praha: Československý spisovatel.
- HRABAL, Bohumil, 1994a. *Kafkárna. Sebrané spisy Bohumila Hrabala. Svazek 5*. Praha: Pražská imaginace. ISBN 80-7110-139-7.
- HRABAL, Bohumil, 1994b. *Něžný barbar*. In HRABAL, Bohumil. *Obrazy v hlubině času. Sebrané spisy Bohumila Hrabala. Svazek 6*. Praha: Pražská imaginace, s. 197-274. ISBN 80-7110-147-8.
- HRABAL, Bohumil, 1995. *Svatby v domě. Sebrané spisy Bohumila Hrabala. Svazek 11*. Praha: Pražská imaginace. ISBN 80-7110-162-1.

12 Vladimír Toporov naopak v sémiotice Petrohradu připouští protiklad uspořádanosti (kosmu) a chaosu v souvislosti s petrohradským mýtem (Toporov 2003: 31-32).

- 356 HRABAL, Bohumil - PETERKA, Miroslav, 1967. *Toto město je ve společné péči obyvatel*. Praha: Československý spisovatel.
- KOMENSKÝ, Jan Amos, 1958. *Labyrint světa a ráj srdce*. Praha: Naše vojsko.
- LIVIUS, Titus, 1971. *Dějiny I*. Praha: Svoboda.
- PLATÓN, 1996. *Timaios. Kritias*. Praha: OIKOYMENH. ISBN 80-86005-07-0.
- PLATÓN, 1993. *Ústava*. Praha: Svoboda - Libertas. ISBN 80-205-0347-1.
- SOJKA, Jan Erazim, 1861 - 1862. *Tajnosti pražské. Dva svazky*. V Praze: Nákladem Hugona Silbera.
- SVÁTEK, Josef, 1868. *Tajnosti Pražské: román z novějších dob. Tři svazky*. V Praze: Tiskem J. Nestlera.
- ŠLEJHAR, Josef K., 1910. *Z Prahy*. Praha: E. Weinfurter.
- WORDSWORTH, William, 1999. Sonet napsaný na Westminsterském mostě dne 3. září 1802. In HRON, Zdeněk, ed. *Jezerní básníci*. Přeložil Zdeněk Hron. Praha: Mladá fronta, s. 39. ISBN 80-204-0790-1.

Literatúra

- ČEŠKA, Jakub, 2011. Zromantizovaný horor - Hrabalovy Harlekýnovy milióny (K literární topografii města). In MALURA, Jan - TOMÁŠEK, Martin, ed. *Město. Vytváření prostoru v literatuře a výtvarném umění*. Ostrava: Filozofická fakulta Ostravské univerzity, s. 137-153. ISBN 978-80-7368-996-4.
- GLOVER, David, 2012. Publishing, history, genre. In GLOVER, David - McCracken, Scott, ed. *The Cambridge Companion to Popular Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 15-32. ISBN 978-0-521-73496-7.
- HODROVÁ, Daniela, 2006. *Citlivé město (eseje z mytopoetiky)*. Praha: Akropolis. ISBN 80-86903-31-1.
- JACKSON, John E., 1999. Commentaires. In BAUDELAIRE, Charles. *Les Felurs du Mal*. Paris: Librairie Générale Française, s. 263-343. ISBN 978-2-253-00710-4.
- JAROLÍMKOVÁ, Stanislava, 2007. *Co v průvodcích nebývá 2*. Praha: Motto. ISBN 978-80-7246-356-5.
- LOTMAN, Yuri M., 1990a. The notion of boundary. In LOTMAN, Yuri M. *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*. London - New York: I. B. Tauris, s. 131-142. ISBN 1-85043-212-0.
- LOTMAN, Yuri M. 1990b. The symbolism of St Petersburg. In: LOTMAN, Yuri M. *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*. London - New York: I. B. Tauris, s. 191-202. ISBN 1-85043-212-0.
- LYNCH, Kevin, 2004. *Obraz města*. Praha: Polygon, 2004. ISBN 80-7273-094-0.
- MONGIN, Olivier, 2017. *Urbánní situace. Město v čase globalizace*. Přeložila Edita Wolf. Praha: Karolínium. ISBN 978-80-246-3442-5.
- SAUSSURE de, Ferdinand, 2007. *Kurs obecné lingvistiky*. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-1568-6.
- SLAVÍČKOVÁ, Miloslava, 2004. *Hrabalovy literární koláže*. Praha: Akropolis. ISBN 80-7304-051-4.
- STIERLE, Karlheinz, 2001. *La capitale des signes. Paris et son discours*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme. ISBN 2-7351-0873-2.
- TOPOROV, Vladimir Nikolajevič, 2003. Petrohrad a petrohradský text ruské literatury. In GLANC, Tomáš, ed. *Exotika. Výbor z prací tartuské školy*. Brno: Host, s. 7-35. ISBN 80-86055-99-X.
- VERSLUYS, Kristiaan, 1987. *The Poet in the City*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- WILLIAMS, Raymond, 1975. *The Country and the City*. New York: Oxford University Press. ISBN 0-19-519810-7.

Doc. Mgr. Josef Hrdlička, Ph.D.
Filozofická fakulta Univerzity Karlovy
Nám. Jana Palacha 1/2
116 38 Praha 1
Česká republika
E-mail: josef.hrdlicka@ff.cuni.cz